

MÃOS QUE DOMINAM, MÃOS QUE ENLAÇAM: ENCENAÇÕES DE MASCULINIDADES NOS RETRATOS DE CASAMENTO DO VALE DO ITAJAÍ-MIRIM NA SEGUNDA METADE DA DÉCADA DE 1940

Renato Riffel*

Eduardo Gevaerd Neto**

Centro Universitário Leonardo da Vinci-UNIASSELVI

RESUMO

Este trabalho de graduação aborda o estudo da imagem fotográfica, especialmente a análise das poses adotadas para as mãos, tendo como base dois retratos de casamento produzidos no Vale do Itajaí-Mirim, na segunda metade da década de 1940. Essas poses e fotografias são discutidas como indícios performáticos de gênero e, por conseguinte, de masculinidades para aquela época. Para as averiguações contidas neste trabalho utilizamos, além dos dois retratos de casamento citados, artigos e anúncios veiculados em periódicos que circularam na referida década e localidade. Na presente pesquisa, buscamos problematizar as manifestações de masculinidades como possibilitadas por atos performativos de gênero (BUTLER, 2001; 2008). Para o exame das fotografias, utilizamos como principal instrumento a “Grade de análise do documento iconográfico”, proposta por Cassagnes (1996). Com base nas averiguações efetuadas, observamos que a constituição da representação fotográfica permitiu aos fotografados, por meio da aparência que portavam e, principalmente, pelos gestos das mãos, manifestar performances que os tornassem socialmente aceitos como “homens” em uma determinada coletividade.

Palavras-chave: Retratos de casamento. Masculinidades. Década de 1940..

* Acadêmico do Curso de História – Centro Universitário Leonardo da Vinci – UNIASSELVI.

** Professor-Tutor Externo do Centro Universitário Leonardo da Vinci – UNIASSELVI.

1 INTRODUÇÃO

A utilização de fotografias para estudos no campo da história encontra-se em consonância com a recente ampliação do elenco de documentos empregados como fontes de pesquisa nesse campo do saber. Essa profusão deve-se, sobretudo, às propostas da Escola dos *Annales*, que promoveram uma renovação nos estudos históricos, abrindo perspectivas para a utilização de novas fontes de investigação, incluindo-se aí o uso das imagens (ESSUS, 1994; KOSSOY, 2007). Contudo, se o uso de fotografias tem fomentado uma diversidade de pesquisas no campo da história, essa variedade encerra também a ampliação de discussões e debates sobre os aspectos metodológicos que permeiam esses estudos. Nesse sentido, propostas historiográficas tanto inter como transdisciplinares apontam caminhos, que pretendem solucionar os problemas relativos à análise de fontes visuais, permitindo diálogos e aproximações com diversos campos do saber. Meneses (2003) recomenda propostas cautelares quanto ao uso indiscriminado de imagens como documentos testemunhais do passado, ratificando que os estudos delas, no campo da História, encontram-se ainda em desenvolvimento. Assinala ainda algumas premissas para a consolidação de uma História Visual, propondo um deslocamento do interesse, por parte dos historiadores, “das fontes visuais (iconografia, iconologia) para o tratamento mais abrangente da visualidade como uma dimensão importante da vida social e dos processos sociais.” (MENESES, 2003, p.11).

Com base nessa premissa, a pesquisa que possibilitou a produção do presente trabalho de graduação, procurou investigar, por meio da análise de fotografias de moradores do Vale do Itajaí-Mirim¹, produzidas na segunda

metade da década de 1940, como as imagens modelares de masculinidades que circularam pela região no período estudado, dialogaram com os corpos dos fotografados, produzindo significados, efeitos de sentido e processos de identificação, que permitiram inscrever neles manifestações de gênero e, por conseguinte, de *performances* de masculinidade por meio da aparência. Neste texto serão discutidas, a partir da análise de duas fotografias de casamento e das poses das mãos ali apresentadas, *performances* de masculinidades possíveis de serem interpretadas para o contexto histórico.

O exemplo escolhido para a presente discussão faz parte de um conjunto maior,² que evidencia a existência de masculinidades plurais, manifestadas pelos sujeitos por meio de atos *performativos* de gênero. A questão “como essas manifestações puderam ser apreendidas e registradas pelo aparato fotográfico?” introduz a discussão metodológica necessária. Segundo Kossoy (2005; 2007) a organização da aparência é o ato que constitui o processo de elaboração da representação, regendo assim, a constituição da representação fotográfica.³

só município denominado Brusque. Os fotografados que aparecem nos dois retratos analisados residiam, naquela década, na área geográfica que pertence hoje ao município de Guabiruba.

2 O presente estudo apresenta-se como um recorte de uma pesquisa efetuada para a elaboração de dissertação de mestrado apresentada em 2011 ao Programa de Pós-Graduação em História (PPGH) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), na área de concentração em História do Tempo Presente, orientada pela Prof^a. Dra. Mara Rúbia Sant’Anna-Muller, intitulada **Retratos de masculinidades: performances de gênero através das aparências - Vale do Itajaí-Mirim (1941-1950)**. A dissertação pode ser encontrada no endereço eletrônico: http://www.tede.udesc.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=2635

3 Ao referir-se a representação fotográfica, o autor procura apontar as diferenças existentes entre este termo com relação ao conceito de representação formulado por Roger Chartier: “Para Chartier, que busca a origem filológica do termo, as representações significam a apresentação de algo em substituição daquilo

1 O Vale do Itajaí-Mirim corresponde atualmente à área geográfica onde estão localizados os municípios de Brusque, Guabiruba, Botuverá e Vidal Ramos. Na década de 1940, toda essa região formava um

Desse modo, as masculinidades que observamos nas fotografias puderam ser registradas para a posteridade por meio dessas “representações fotográficas” engendradas por atos que constituíram a organização da aparência, sendo estas elaboradas nos estúdios e/ou nos momentos em que foram efetuados os instantâneos.

No entanto, conforme alerta Kossoy (2007), essa representação fotográfica será sempre uma realidade externa à fotografia - uma realidade fotográfica - ou, para usar um termo caro ao autor: uma segunda realidade. Portanto, essas representações contêm em si as informações iconográficas sobre um dado real - ou seja, os elementos icônicos que compõem o registro visual - mas o acesso às informações dessa imagem será sempre o acesso a essa segunda realidade, àquela da representação elaborada.

Com relação à *performance*, compreendemos que sua “manifestação” implica num investimento na personagem ou, na aparência, que se compõe sobre e pelo corpo, para propor uma visualidade que há de condizer com a intenção da *performance* manifestada. Portanto, compreendemos a aparência como a “dimensão da experiência social que mediatiza a apreensão das representações construídas. Ela é *substância*, que delimita, condiciona e significa a mensagem que porta e que, sem ela, não existiria.” (SANT’ANNA, 2007, p.18). Nesse sentido, a tônica da relação

que se encontra ausente. Penso que a fotografia, em especial, não é mera substituição do objeto ou do ser ausente. É necessário compreender que a representação fotográfica pressupõe uma elaboração na qual uma *nova realidade* é criada em substituição ‘daquilo que se encontra ausente’; tal se dá ao longo de um complexo *processo de criação* do fotógrafo. Assim nasce a representação fotográfica que, em sua materialização documental, registra a realidade exterior do objeto: sua aparência.” (KOSSOY, 2005, p.41). As considerações do autor sobre esses e outros aspectos da “realidade fotográfica” podem ser encontrados em: KOSSOY, Boris. O relógio de Hiroshima: reflexões sobre os diálogos e silêncios nas imagens. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, ANPUH, v.25, n.49, jan-jul, 2005, p.35-42.

entre os sujeitos é a dimensão estética que, promovendo uma paixão partilhada pela forma, torna o corpo de cada sujeito o espaço da teatralização dos sentidos que ele expõe aos seus pares e, nessa exposição-enunciação “não apenas diz como deseja ser visto, como também constrói em si uma auto-imagem que o significa para ele.” (SANT’ANNA, 2007, p.20).

Dessa forma, compreendemos o corpo como significante, isto é, um suporte no qual se constroem significados e efeitos de sentido, em que podem ser também materializadas as masculinidades por meio dos atos *performativos*. Tomamos ainda o corpo como o “lugar” em que se constituem os processos de identificação, ou seja, no qual puderam ocorrer a mimese e o reconhecimento com os modelos de masculinidades veiculados na região e no período estudado, considerando esses processos como inerentes à constituição de subjetividades. Por fim, entendemos o corpo como o suporte em que se constroem narrativas e significações válidas em uma determinada coletividade, ou seja, no qual as *performances* de masculinidade são citadas e reiteradas no âmbito social, encenando publicamente as significações estilizadas de gênero através da aparência.

A formulação de gênero como *performance* foi proposta pela filósofa Judith Butler (2001; 2008), na sua obra *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, e retomada, na sequência, em *Bodies that matter*.⁴ Nesses textos, a autora questiona uma série de conceitos

4 *Gender trouble – feminism and the subversion to identity* foi publicado originalmente nos Estados Unidos em 1990. Teve sua primeira edição lançada no Brasil em 2003 e a segunda em 2008. *Bodies that matter* foi publicado nos Estados Unidos e Inglaterra em 1993, e não possui, até a presente data, edição lançada no Brasil. O capítulo introdutório de *Bodies that matter* pode ser encontrado em: BUTLER, Judith. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. In: LOURO, Guaciara Lopes (Org.). **O corpo educado**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2001, p.151-172.

que pensam as identidades como fixas, problematizando as divisões binárias do sexo/gênero, masculino/feminino, sujeito/outro. Propondo pensar gênero como algo dinâmico e inter-relacional, Butler (2001; 2008) reelabora, assim, o conceito de gênero no qual se baseava a teoria feminista.⁵ Nessa perspectiva, o gênero deixa de ter características de identidade fixa e pré-estabelecida por meio da interação com fatores determinantes das relações sociais. Nesse sentido, gênero se articula valendo-se de inúmeras questões sociais, históricas e discursivas, constituindo identidades por meio de atos *performativos* que são produzidos na superfície do corpo. Segundo Butler (2008, p.194), “esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são *performativos*, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são *fabricações* manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos”.

Com relação à metodologia empregada para o exame das fotografias neste estudo, utilizamos como principal instrumento a “Grade de análise do documento iconográfico” proposta por Cassagnes (1996). Este instrumento permite refletir sobre as diferentes dimensões que a imagem pode inferir, o que é fundamental para um estudo mais seguro do objeto investigado. A ferramenta de análise proposta pela autora estrutura-se em quatro níveis: apresentação do documento; descrição; interpretação e significação e, por último, alcance do documento, contemplando assim, desde a materialidade do mesmo até as suas possibilidades de análise e interconexão com outras fontes e informações.

Inicialmente será analisado um retrato

⁵ Sobre as reformulações do conceito de gênero, Adriana Piscitelli apresenta um texto bastante esclarecedor, no qual traça também um abrangente panorama acerca da produção feminista recente. Nesse sentido ver: PISCITELLI, Adriana. Reflexões em torno do gênero e feminismo. In: COSTA, C. de L. e SCHMIDT, Simone P. (Org.). **Poéticas e políticas feministas**. Florianópolis: Mulheres, 2004.

de casamento no qual figura somente um casal de nubentes. Nessa fotografia entendemos que, por meio do gesto do noivo, busca-se representar e tornar público o apoderamento do marido sobre a mulher que este está desposando. No segundo retrato averiguado, no qual os nubentes aparecem retratados acompanhados de familiares e convidados, compreendemos que o gestual do noivo procura publicizar demonstrações de união, cumplicidade e companheirismo para com a nubente. Por fim, apresentamos nossas considerações finais acerca dessas *performances* de masculinidades manifestadas nas duas fotografias analisadas.

2 MÃOS QUE DOMINAM

Incorporados ao ritual do matrimônio, os retratos de casamento podem ser tomados como importantes artifícios da legitimação e da publicização da união nupcial, propagando e avalizando também as normas de conduta, prescritas a homens e mulheres, no âmbito da relação conjugal que se estabelece a partir do casamento. (LEITE, 2001; SCHAPOCHNIK, 1998). Assim, se por meio dessas fotografias se busca tornar notória a alteração da situação social pela qual estão passando os nubentes, as *performances* masculinas aí manifestadas encontram-se igualmente impregnadas de uma série de significações, por meio das quais se procura divulgar uma imagem idealizada de masculinidade.

Com relação aos retratos analisados observamos que, por meio da aparência que portavam ao posarem para as lentes do fotógrafo, os retratados não se abstiveram em reunir uma série de sistemas simbólicos – no qual se incluem as poses das mãos – pelos quais organizaram sua representação fotográfica, elaborando uma imagem idealizada para si que fosse validada e aceita socialmente, no momento em que se deixaram fotografar.

O retrato que selecionamos para iniciar nossas investigações, realizado no ano de 1949, encerra a imagem de Carlos Becker e Rosa Riffel (figura 1). O arranjo fotográfico não oferece novidades, visto que a disposição dos retratados é semelhante a muitas imagens que já nos acostumamos a ver: a noiva, vestida de branco, usa véu e grinalda, tendo nas mãos um buquê de flores; o noivo, usando um terno escuro, acompanhado de camisa branca e gravata borboleta, encontra-se postado meio corpo atrás da nubente. Mas é sobre o gesto do noivo perpetrado no retrato que recai nossa

atenção: com o braço esquerdo dobrado em ângulo reto, a mão de Carlos, na qual podemos observar a presença da aliança de casamento, segura o braço de Rosa.

Importa lembrar aqui, das indicações de Fabris (2004), a respeito da importância dada ao rosto, às mãos e aos pés na elaboração dos retratos burgueses do século XIX, e de como a preocupação com as posturas e gestos a serem manifestados nessas fotografias – que influenciaram os parâmetros das representações fotográficas por muitas décadas – procuravam imprimir marcas distintivas aos fotografados.

FIGURA 1 – RETRATO DE CASAMENTO DE ROSA RIFFEL E CARLOS BECKER. ATRIBUÍDA A THEOBALDO SCHARF (FOTO BRASIL). DATA PRESUMIDA: 1949. DIMENSÕES: 16,5 X 11,5 CM



FONTE: Acervo de Iracema Conceição Becker

Em se tratando do retrato citado, possivelmente não se queria imprimir aos fotografados somente marcas de dignidade ou distinção social, mas antes, o gesto

feito por Carlos procurava representar as prerrogativas a ele asseguradas por meio do casamento: ao segurar o braço de Rosa, o noivo manifestava o seu apoderamento

sobre a noiva. Assim, a mão de Carlos não é uma mão que “enlaça” a noiva, mas que se apodera dela, retirando-a de um lugar para colocá-la em outro, removendo-a da vida de solteira para colocá-la em outra condição: a de esposa e futura mãe de seus filhos. Se a mão do noivo estivesse pousada sobre a noiva, a ideia de união pareceria mais evidente do que a noção de posse manifestada nesse retrato. No entanto, o que parece evidenciar-se por meio desse gesto é a sentença: “esta mulher é minha e, portanto, eu a puxo e a pego para mim”.⁶

É significativo verificar que a mão de Carlos, ao segurar o braço de Rosa, expõe também a aliança de casamento. Se o direito de posse é legitimado pelo matrimônio e, se uma das simbologias dessa união é aliança de casamento, a mão que toma Rosa, ao portar esse símbolo, está autorizada a tomá-la. Assim, a mão de Carlos “toma” Rosa, e a “toma” por estar autorizado pelo casamento.

Logo, a *performance* masculina manifestada nesse retrato, expressa essencialmente por esse gesto de Carlos, se encontra relacionada à reiteração das práticas que inscrevem nos corpos dos sujeitos as marcas de gênero. Com base

6 Com relação à cena fotografada, salientamos que não podem ser descartadas as contribuições perpetradas pelo fotógrafo na elaboração dos retratos, visto que estes procuravam determinar, na maioria das vezes, as poses, os cenários e os objetos que compunham a cena a ser fotografada. Nesse aspecto, devemos apreciar ainda os subsídios decorridos dos elementos técnicos que os fotógrafos dispunham (câmeras, equipamentos de luz, laboratórios de revelação e retoques, aparato cenográfico, etc.) para a concepção dos retratos. Caberia considerar, ainda, a ressalva registrada por Leite (2001, p. 45), a respeito da produção da imagem idealizada nos retratos. Para essa autora, toda observação sempre afeta o observado e, do mesmo modo, a colaboração entre fotografado e fotógrafo, existente no instante da elaboração do retrato, não pode ser ignorada. Assim, tendo consciência de estarem sendo observados pelo retratista, os fotografados procuram colaborar com este também no breve instante em que a imagem é capturada pelo aparato fotográfico, cooperando com posturas, gestos, olhares, etc. na elaboração da imagem que aspiram para si.

nos apontamentos de Butler (2001; 2008), essas práticas, tomadas como normativas e, dessa forma, vinculadas às normas regulatórias do sexo, materializam a diferença dos sexos nos corpos dos sujeitos a serviço de um imperativo heterossexual. Assim sendo, ao *performatizar* o gênero e, por conseguinte, ao encenar por meio do gesto da posse a sua masculinidade no retrato de seu casamento, Carlos buscava se vincular a um processo de identificação com os meios discursivos dessas normas regulatórias e, nesse sentido, foi sujeitoado pelos processos de subjetivação impostos por essa normatividade.

No entanto, se essa *performatização* da masculinidade, que promovia a identificação de Carlos com as normas regulatórias do sexo, deve ser reiterada por meio de uma repetição estilizada de atos e manifestada perante um “outro”, poderíamos alocar aqui o seguinte questionamento: quais seriam essas normas discursivas ou, quais seriam esses modelos de “outro”, com as quais o fotografado quisesse se identificar para compor uma imagem ou, ainda, uma *performance* a ser manifestada no seu retrato de casamento?

No mesmo ano quando foi realizado o casamento de Carlos Becker e Rosa Riffel, o jornal *O Rebate*, periódico que circulava na região no período estudado, começava a veicular uma série de artigos intitulados “Síntese da Doutrina Social da Igreja”. Dirigida aos patrões e operários de Brusque, conforme a chamada que compõe o cabeçalho desses artigos, o primeiro capítulo da série contemplava a constituição da família: “A família, instituição saída imediatamente da natureza, tem por princípio e fundamento o matrimônio, livremente contraído (monogâmico e, entre um homem e uma mulher) e indissolúvel, elevado por Jesus Cristo à dignidade de Sacramento.”⁷

7 *O Rebate*, edição de 21/5/1949

A campanha em defesa da família não era nenhuma novidade naqueles anos finais da década de 1940. Essa mobilização já vinha sendo promovida desde os anos de 1930, conforme relata Schwartzman (1981) e contava, sobretudo com a mobilização dos grupos militantes do catolicismo brasileiro. A influência desses ativistas alcançava alguns setores do governo, especialmente durante o período do Estado Novo, resultando na promoção de determinadas legislações acerca da instituição familiar. Ainda segundo Schwartzman (1981), a aprovação dessas legislações, avalizadas pelo governo federal, refletiam a importância conferida à normatização das instituições familiares para a manutenção do estado totalitário, cuja imagem modelar de família pautava-se no modelo familiar burguês.

Como resultado, mesmo sendo a família uma instituição privada, ela era comumente mantida sob a tutela do Estado. Este, por conseguinte, procurava velar pela segurança e integridade dos lares, conforme exemplifica o Decreto-Lei de número 3.200, assinado pelo presidente Getúlio Vargas em abril de 1941. O referido decreto legislava sobre a organização e a proteção da família, regulava o casamento de “colaterais do terceiro grau”, dispunha sobre os efeitos civis do casamento religioso, estabelecia incentivos financeiros ao casamento e à procriação, além de promover a facilidade para o reconhecimento de filhos naturais (SCHWARTZMAN, 1981, p. 72). Pela importância dada aos itens que legislavam sobre o casamento no decreto federal, nota-se que a preservação da integridade familiar dependia também da proteção e do incentivo dispensada ao matrimônio, visto que a união conjugal era item incontornável à constituição da família.

De fato a legislação governamental e a doutrina da Igreja se colocavam em consonância, assentando sobre o casamento a responsabilidade da formação e manutenção da instituição familiar,

contribuindo igualmente para a disseminação, nos diversos âmbitos da sociedade, dos valores e condutas desejáveis e pertinentes destinados a maridos e esposas na relação conjugal.

Na década de 1940, o modelo dominante de família prescrevia a homens e mulheres um conjunto de normas, deveres e obrigações que procuravam estabelecer a ordem familiar e reger o vínculo conjugal. Ao pesquisar o ideal de felicidade expresso nas revistas femininas nessa década, Bassanezi (1993, p. 114) observou que as mulheres eram identificadas nessas publicações com papéis femininos tradicionais, como: mães, donas de casa e esposas, compelidas a viver em função do esposo e definidas por meio de características que englobavam o termo “feminilidade”: pureza, doçura, resignação, instinto materno, entre outras. Já aos homens e, de forma mais específica, aos pais de família, cabia o sustento à família com o seu trabalho, enquanto que as esposas deveriam se ocupar das tarefas domésticas e dos cuidados com os filhos e a atenção ao marido.

Segundo a autora, “estas relações são defendidas por um conjunto de normas sociais, mas aparecem em termos de representações como naturais, desistoricizadas e válidas para todas as classes.” (BESSANEZI, 1993, p.114). Assim, se o casamento determinava atribuições diferentes ao marido e à esposa dentro da união conjugal, acabava por definir ainda os direitos e deveres que se traduziam na hierarquia das relações de gênero, permitindo assim, a dominação do feminino pelo masculino.

Com base nesses subsídios há que se pensar no retrato de casamento, destinado a tornar pública a união conjugal e, conseqüentemente, a publicizar a alteração irreversível da condição social pela qual estavam passando o homem e a mulher, como um espaço privilegiado para

a manifestação das condutas prescritas e desejáveis a cada um dos membros da relação conjugal. Nesse aspecto, podemos imaginar que o gesto de posse manifestado por Carlos ao tomar o braço de Rosa, além de expressar o seu apoderamento sobre a noiva e o seu domínio dentro da relação conjugal, buscava promulgar também, por meio da *performance* que manifestava, as prerrogativas que lhe eram conferidas por intermédio do casamento.

Dessa forma podemos observar que, por meio dos discursos manifestados, se buscava manter definidas as prescrições e atribuições desejáveis para a conduta de homens e mulheres na relação conjugal. Assim, ao posar para o retrato de casamento, os fotografados procuravam encenar publicamente, os comportamentos prescritos por esses discursos, pois sujeitados a eles por processos de subjetivação, manifestaram por meio de encenações estilizadas de atos, a sua identificação com determinados modelos difundidos. Baseados nessas declarações, a *performance* manifestada por Carlos Becker na sua fotografia de casamento, vincula-se à exibição de valores relacionados ao prover, ao amparo e, especialmente pelo gesto das mãos, ao apoderamento da mulher que está esposando.

Vale lembrar que consideramos que as prescrições e atribuições divulgadas pelos meios discursivos, propagavam e reproduziam ideais que se encontravam em consonância com os valores apregoados pela Igreja, pelas ciências médicas e jurídicas e, ainda, convalidados pelo Estado. Nesse sentido, podemos nos lembrar das indicações de Butler (2001; 2008), sobre as múltiplas configurações pelas quais o poder opera, produzindo por meio de instituições, práticas e discursos, os significados, efeitos de sentido e processos de identificação sobre os corpos dos sujeitos, permitindo que eles manifestem configurações de gênero.

Assim, ao *performatizar* a masculinidade na fotografia, Carlos procurou se vincular a um processo de identificação com os meios discursivos, sendo sujeitado pelas normas regulatórias do sexo numa dimensão social em que os próprios discursos são também regidos pela normatividade do sexo, em favor de um imperativo heterossexual, que tem como objetivo estratégico, manter o gênero em sua estrutura binária.

Portanto, ao manifestar a *performance* masculina, ou seja, ao portar-se de maneira masculina no momento em que se deixou fotografar, Carlos corporificou um conjunto de atitudes, ideias, símbolos, valores e comportamentos que foram demonstrados perante um “outro”, citando e reiterando, por meio dos seus gestos e da aparência que portava, as normas regulatórias do sexo e invocando, perante uma determinada coletividade, a identificação com a heteronormatividade compulsória, que o tornava socialmente aceito como homem, a saber: o marido que, pela relação conjugal que se estabelece, tem por obrigação prover e amparar a esposa e a família que se constituirá com base no consórcio, mas que está autorizado igualmente, por meio do casamento, a se apoderar da mulher que está esposando.

3 MÃOS QUE ENLAÇAM

A fotografia do enlace matrimonial de Othilia Voss e Engelberto Baungartner é o outro documento que elegemos para efetuarmos a continuidade das averiguações acerca das *performances* masculinas manifestadas nos retratos de casamento (figura 2). Iniciamos as investigações contemplando a imagem do noivo nessa fotografia: sentado ao lado direito da nubente, na área central da imagem, ele se inclina para o lado em direção a ela e, passando o braço e parte do ombro direito por detrás da noiva, pousa as mãos sobrepostas sobre a coxa.

Possivelmente, por meio dessa maneira de sentar-se, a postar-se levemente por detrás da noiva, Engelberto buscava repetir uma pose comum nos retratos de casamento: denotar o amparo dispensado à mulher que estava desposando. Essa forma de posicionamento, aliás, é reproduzida no arranjo compositivo de outros indivíduos que figuram no retrato. Na arrumação

dos fotografados que se encontram de pé, os homens estão, em sua maioria, posicionados por detrás e à esquerda das mulheres. Independente dos vínculos afetivos ou de parentesco que esses fotografados mantinham, por meio dessa organização procurava-se representar no retrato, a mesma deferência que Engelberto dispensava à sua noiva.

FIGURA 2 – RETRATO DE CASAMENTO DE OTHILIA VOSS E ENGELBERTO BAUNGARTNER. AUTORIA: THEOBALDO SCHARF (FOTO BRASIL). DATA PRESUMIDA: 1950. DIMENSÕES: 11,5 X 16,5 CM



FONTE: Acervo do autor

Porém, o gesto do noivo não parece querer demonstrar somente o resguardo prestado à nubente, mas sugere também intimidade e proximidade para com ela. Essa manifestação de entrelaçamento buscava simbolizar, provavelmente, os laços de união, cumplicidade e afeto que existiam entre o casal, tornando público por meio desse gestual, o juramento de fidelidade, amor e respeito mútuo que haviam feito perante a autoridade religiosa.

pode também ser vista no anúncio das canetas *Eversharp*⁸, veiculado na revista *Seleções*, em janeiro de 1947 (figura 3). Nessa propaganda, o gesto da nubente, a colocar sua mão direita sobre o ombro do marido, além de avalizar a posição de comando do esposo que assina os papéis do casamento, sugere o companheirismo que se estabelece entre marido e esposa a partir da união matrimonial.

Essa demonstração de “cumplicidade”

Da mesma forma, os olhares cúmplices

⁸ *Seleções*, edição de janeiro de 1947.

dos casais que figuram nas imagens que ilustram os anúncios do refrigerante Coca-Cola⁹ e do Whiskey Schenley,¹⁰ veiculados também na revista *Seleções* na década estudada, (figura 3), parecem evidenciar a ideia de parceria e convivência que deve habitar o cotidiano dos cônjuges.

FIGURA 3 – Anúncios Eversharp, Coca-cola e Whiskey Schenley.



FONTE: Revista *Seleções*, edições de janeiro e junho de 1947. Acervo do Museu e Arquivo Histórico do Vale do Itajaí-Mirim – Casa de Brusque.

Na propaganda do refrigerante, um homem e uma mulher elegantemente vestidos encontram-se sentados à mesa, tendo ao fundo uma cena em que casais se põem a dançar ao som de uma orquestra. Parecendo insensíveis ao ruído que os cerca, o casal se olha fixamente, enquanto parece ensaiar um brinde com as garrafinhas do refresco. No outro anúncio citado, observamos uma encenação semelhante: um casal vestido com esmero e sentado à mesa fita-se demoradamente, ignorando as acrobacias de algumas garotas em seus patins de gelo mostradas ao fundo. Ao trocarem gestos e olhares de cumplicidade, indiferentes às cenas aparentemente rumorosas que ocorrem ao fundo, esses dois casais parecem estar envolvidos num pacto de sintonia e reciprocidade. No entanto, essas expressões e atitudes conferem também

uma “aura” romântica à cena, evidenciando a existência do amor entre o homem e a mulher, que se admira e se enamora um do outro.

Prost (1992, p. 89-90) indica que até a década de 1930, as normas sociais não tomavam o amor como condição para o enlace conjugal ou como critério para o sucesso deste, visto que os aspectos funcionais do casamento eram mais importantes que os afetivos. Recorrendo aos escritos de Philippe Ariès, o autor aponta que a valorização do amor conjugal se tornou algo “novo” a partir da década de 1940, quando aparecem os primeiros casamentos entre os jovens estudantes franceses. Estes se casam antes mesmo de ter uma situação financeira estabelecida e, portanto, conclui o autor, esses casamentos eram enlances pautados no amor existente entre o casal.

9 *Seleções*, junho de 1946.

10 *Seleções*, janeiro de 1947.

Ao escrever sobre a história do amor no Brasil, Del Priore (2005, p.282) aponta que, no decorrer dos anos 30 e 40, com a crescente urbanização e industrialização do país, as tradicionais redes de sociabilidade tornaram-se diluídas, promovendo a democratização das relações afetivas. Transcrevendo as palavras de Antonio Cândido, a autora assinala que a participação das mulheres no trabalho das fábricas, lojas ou escritórios, provocaram o rompimento do isolamento das famílias, possibilitando igualmente uma alteração nos padrões do namoro. As iniciativas de casamento também se alteraram, transferindo-se a responsabilidade desse empreendimento, antes tutelado exclusivamente pelos pais, para as próprias partes interessadas.

Del Priore (2005, p. 276) também assinala a significativa influência exercida pelo cinema sobre o imaginário amoroso. Para a autora, essa “máquina de difusão do amor”, além de apresentar infinitas possibilidades para os devaneios e para o lazer e, ainda, estando interligada aos demais aparatos da indústria cultural, ofereceu o “amor” (igualmente todos os seus derivativos: afeto, ternura, paixão, desejo, entre outros) como um componente indispensável para compor a autossatisfação e a realização pessoal. Na sociedade moderna, conforme sugere Morin (1997), o amor e a realização pessoal são os temas prioritários da significação das mercadorias. Assim, o amor romântico se torna mais que um “produto” oferecido pela indústria cultural: transforma-se num ideal a ser ambicionado, numa forma de expressão de vida a ser pretendido por quem queira compartilhar da vida moderna.

Empregando os escritos do historiador Nicolau Sevcenko, Del Priore (2005) propõe que, no modelo de amor romântico propagado pela “maquinaria” do cinema, o casal amoroso se torna uma entidade autônoma. Existindo em um contexto autorreferido, em torno do qual gravitam os demais personagens da trama, todos os

acontecimentos que ocorrem em volta do par apaixonado só adquirem sentido em virtude da relação entre eles. Assim, segundo Del Priore (2005) ocorre uma valorização da solidariedade existente entre o casal, que permanece invariavelmente unido ao final do enredo, a despeito de todas as intempéries que possam se abater sobre eles. “O par amoroso só se realiza voltado para si.” (DEL PRIORE, 2005, p. 276).

Dessa forma, ao perpetrarem o gesto de aproximação no seu retrato de casamento, Engelberto e Othilia buscaram construir um arranjo compositivo por meio do qual buscavam constituir uma “entidade autônoma”, uma parilha na qual os integrantes vivem voltados para si, deixando que os demais “personagens” do instantâneo gravitem em torno deles. Nesse sentido, por meio do entrelaçamento das mãos, o casal retratado procurava tornar público o seu amor, manifestando o afeto por meio desse gestual, indicando igualmente seu pertencimento à sociedade moderna na qual buscavam se inserir.

Assim, no instantâneo que registrou o enlace matrimonial para a posteridade, Engelberto manifestou sua *performance* de masculinidade. Ao enlaçar a mão de Othilia, procurava expressar publicamente sua cumplicidade, intimidade, fidelidade e amor pela nubente, buscando sua identificação com um modelo heteronormativo que o tornasse socialmente aceito como homem em uma determinada coletividade.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com base nas análises efetuadas, pressupomos que a elaboração do retrato permitiu aos fotografados a constituição de uma imagem idealizada de si, manifestando nas fotografias de casamento uma série de significações, por meio das quais os noivos buscaram materializar uma imagem idealizada de masculinidade. Nesse aspecto Carlos e Engelberto, ao deixarem-

se fotografar, encenavam publicamente, por meio da organização da aparência, significações estilizadas por intermédio das quais procuravam identificar-se com um modelo heteronormativo, ou seja, com a imagem de um “outro” idealizado, manifestando assim, uma *performance* de gênero que os tornava aceitos socialmente como “homens”.

Portar-se de maneira masculina – ou seja, ser aceito socialmente como “homem” ou, ainda tornar-se culturalmente inteligível, conforme nos sugere Butler (2001; 2008) – estaria relacionado à corporificação de um conjunto de atitudes, ideias, valores, símbolos e comportamentos que devem ser *performatizados* perante um “outro”, citando e reiterando por meio de atitudes e práticas, as normas regulatórias do sexo.

Nesse sentido, a *performatização* de masculinidades se encontra vinculada aos processos de identificação com os meios discursivos que organizam os gêneros (prescrições e regulações determinadas pelo Estado, pelos preceitos religiosos e civis) e se encontram relacionadas, sobretudo, aos processos de subjetivação que promovem a identificação dos sujeitos com essas normatividades que governam as regulações de gênero.

Dessa maneira, ao se vincularem aos processos de identificação com os meios discursivos que organizam os gêneros, os fotografados sedimentaram em seus corpos, por meio da aparência, da gestualidade e dos arranjos compositivos, *performances* de gênero. Sendo o retrato de casamento um objeto que torna pública a união conjugal, ele igualmente publiciza as imagens de quem nele figura, tornando-se assim, espaço privilegiado para a exibição de uma efígie que os fotografados almejam para si. De tal modo, Carlos e Engelberto, por intermédio do arregimento de um conjunto de elementos simbólicos, pelos quais buscaram invocar a identificação

com a heteronormatividade compulsória, procuraram encenar publicamente *performances* de masculinidade por meio das quais se tornassem socialmente aceitos como “homens”.

Desse modo, invocando no âmbito social uma identificação com a heteronormatividade compulsória, possibilitou-se a materialização das marcas de gênero e, por conseguinte, de masculinidades nos corpos dos sujeitos fotografados por meio da aparência que estes portavam, inclusive pelos pequenos detalhes de suas mãos.

REFERÊNCIAS

BASSANEZI, Carla. Revistas femininas e o ideal de felicidade conjugal (1945-1964). In: **Cadernos Pagu**, n. 1, São Paulo: Unicamp, IFCH, 1993. Disponível em <<http://www.ieg.ufsc.br/admin/downloads/artigos/03112009-103640bassanezi.pdf>> Acesso em: 10 out. 2009.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. In: LOURO, Guaciara Lopes (Org.). **O corpo educado**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2001.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

CASSAGNES, Sophie. **Le commentaire de document iconographique em histoire**. Paris: Elipses, 1996.

DEL PRIORE, Mary. **História do amor no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2005.

ESSUS, Ana Maria Mauad de S. Andrade. Através da imagem I: possibilidades teórico-metodológicas para o uso da fotografia como recurso didático, uma experiência acadêmica. **Primeiros Escritos**, n. 1. Julho-agosto de 1994. Disponível em: <<http://www.historia.uff.br/primeirosescritos/sites/www>>

historia.uff.br.primeirosescritos/files/pe01-2.pdf>. Acesso em: 17 mai. 2010.

FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

KOSSOY, Boris. O relógio de Hiroshima: reflexões sobre os diálogos e silêncios das imagens. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, ANPUH, v. 25, n. 49, jan/jun, 2005. p. 35-42.

KOSSOY, Boris. **Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

LEITE, Miriam Moreira. **Retratos de família: leitura da fotografia histórica**. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, 2003, vol.23, n.45, pp. 11-36. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbh/v23n45/16519.pdf>> Acesso em: 2 jul. 2009.

MORIN, Edgard. **Cultura de massas no século XX**. Volume 1: Neurose. 9 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

PROST, Antoine. Fronteiras e Espaços do Privado. In: Prost, Antoine; Vincent Gérard. **História da vida Privada 5: da primeira guerra aos nossos dias**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SANT'ANNA, Mara Rubia. **Teoria de moda: sociedade, imagem e consumo**. Barueri: Estação das Letras Editora, 2007.

SCHAPOCHNIK, Nelson. Cartões postais, álbuns de família e ícones da intimidade. In: SEVCENKO, Nicolau (org). **História da vida privada no Brasil. Vol. 3**. República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo:

Companhia das Letras, 1998.

SCHWARTZMAN, Simon. "A Igreja e o Estado Novo: o Estatuto da Família". In: **Cadernos de Pesquisa**. São Paulo, Fundação Carlos Chagas, v. 37, maio. 1981. Disponível em <http://www.schwartzman.org.br/simon/estatuto.htm> Acesso em: 12 jun. 2010.

SELEÇÕES. Edições de junho de 1946 e janeiro de 1947.

SÍNTESE da doutrina social da Igreja: a vida familiar. **O Rebate**, Brusque, p. 4, 21 maio 1949.

